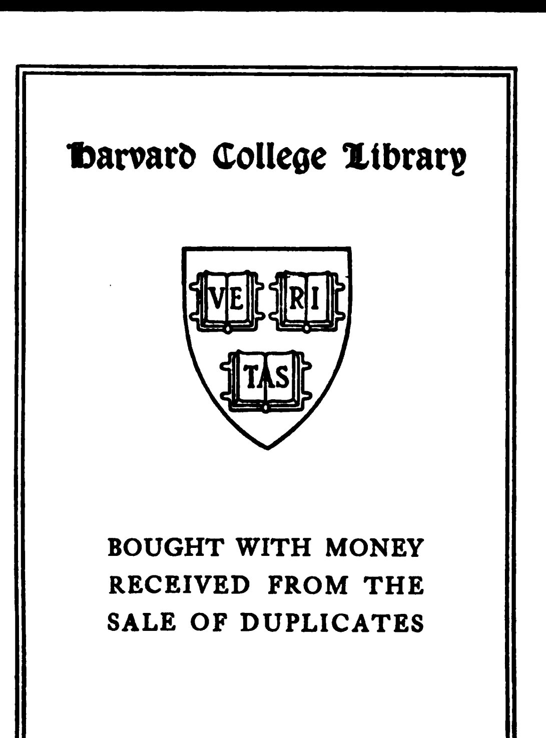
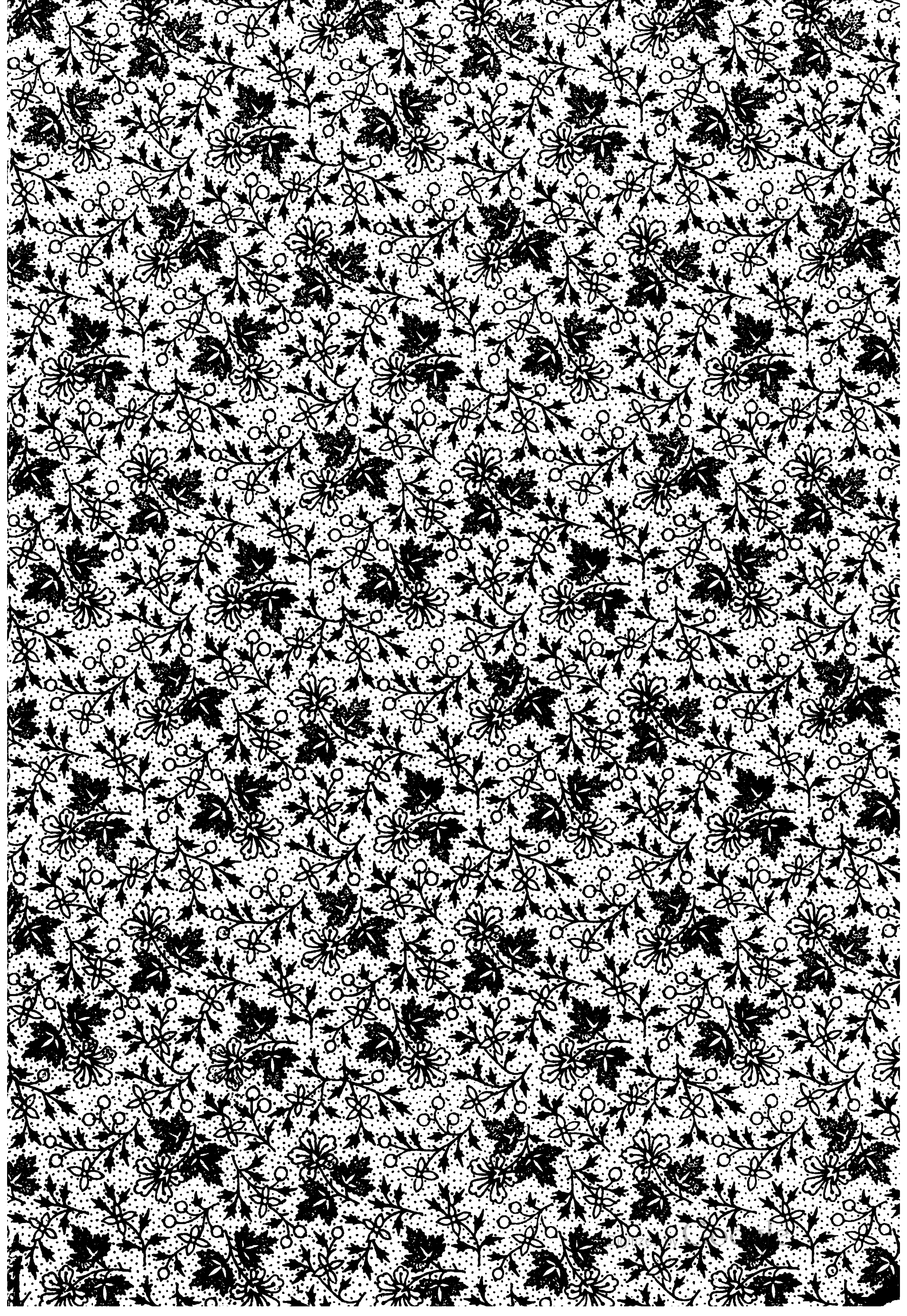





ERNST u. ADELE v. KLARWILL
F. PONTINI

KLEINE GALERIESTUDIEN.

KLEINE
GALERIESTUDIEN

VON

DR. THEODOR VON FRIMMEL.

NEUE FOLGE.

IV. LIEFERUNG.

GEMÄLDE IN DER SAMMLUNG ALBERT FIGDOR IN WIEN.

MIT 14 TEXTBILDERN UND 1 FACSIMILE.



LEIPZIG,
VERLAG VON GEORG HEINRICH MEYER.
1896.

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

Gemälde in der Sammlung Albert Figdor in Wien.

Die Zusammensetzung des Kunstbesitzes bei Herrn Dr. Albert Figdor ist eine überaus mannigfache. Figdor sammelte, um sich durch Kunstgegenstände verschiedenster Art bestimmte Perioden in ihrer Culturentwickelung näher zu bringen. Die Gemälde bilden nur einen kleinen Theil der ganzen Sammlung. Es bedarf also einer gewissen Rechtfertigung, warum sie hier aus dem Ganzen gerissen und allein besprochen werden. Die ganze Sammlung zu behandeln mit ihren vielen Werken der Plasik im Grossen und Kleinen, mit ihren ungezählten Geräthen, Gefässen, mit ihren Wandteppichen und was da alles zu nennen wäre, das ginge weit über die Grenzen dessen hinaus, was die vorliegenden Galeriestudien anstreben. Sollten aber die zahlreichen in vieler Beziehung anregenden und bedeutenden Bilder deshalb von diesen Studien gänzlich ausgeschlossen werden, weil sie neben dem übrigen Kunstbesitze etwas in den Hintergrund treten, und weil sich der Besitzer gar nicht als eigentlicher Gemäldesammler betrachtet wissen will? Er beansprucht nicht im mindesten, als Galeriebesitzer zu gelten Ich meine nun, dass in diesem Falle eine strenge steife Folgerichtigkeit nicht am Platze wäre, und überlasse es meinen Lesern, zu entscheiden, ob es sich nicht mit guten Gründen vertheidigen lässt, dass hier die Gemälde allein aus

einer grossen Kunstsammlung herausgegriffen und kurzweg zu einer „Galerie" gestempelt werden.

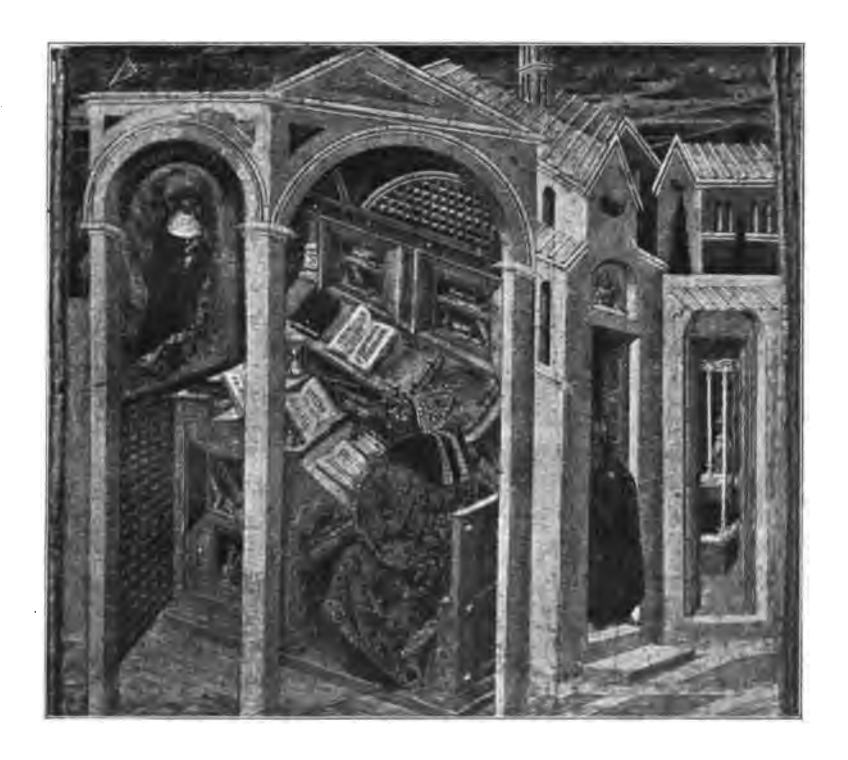
Wir betrachten die Werke der Malerei in der Sammlung Figdor nach der Reihenfolge ihres Alters und bringen sie in nationale Gruppen. Bevorzugt wird, was für den eigentlichen Gemäldesammler von Interesse sein muss. Um den vielseitigen Charakter der Sammlung wenigstens anzudeuten, sollen hier auch einige Bilder besprochen werden, die zweifellos für Gebrauchsgegenstände bestimmt waren, also dem nicht entsprechen, was gewöhnlich als selbständiges Gemälde angesehen wird. [1]

Sogleich das älteste Stück unter den ausgewählten Bildern gehört hierher. Allem Anscheine nach stammt es von einem Reliquienschreine, Sacristeischrank oder einer Predella. Wenigstens weist die Darstellung (die nebenstehend abgebildet wird) mit Sicherheit auf einen kirchlichen Gebrauch hin. Eine mittelalterliche Bibliothek, zugleich Schreibstube, Scriptorium, ist der Schauplatz, auf welchen uns das Mittelstück des Bildes versetzt. In den Schränken und auf den Pultflächen allerwärts Bücher, theils geschlossen, theils aufgeschlagen.[2] Tintenfass,

[1]) Bei genauerem Zusehen wird man allerdings gewahr, dass die Unterschiede hier nur graduelle und keine grundsätzlichen sind. Ueber die künstlich gezogenen Grenzen zwischen der angeblich rein freien Malerei und der Malerei, die zur Ausschmückung bestimmter Gegenstände dient, konnte ich mich äussern im „Handbuch der Gemäldekunde" und in Lützow-Seemann's Kunstchronik (Neue Folge VII, S. 334).

[2]) Ueber die Anordnung von Bibliotheken im Mittelalter vgl. Th. Gottlieb, „Ueber Bibliotheken im Mittelalter" 1890 und die dort benützte Literatur. Das vorliegende Bild einer Bibliothek schliesst sich an ähnliche Darstellungen an, die sich meist auf den Bildern mit Hieronymus in seiner Zelle finden. Guenbault im „Dictionnaire icono-

Kielfeder und Messer fehlen nicht. Beachtenswerth ist die Brille auf dem Pulte. Ein heiliger Bischof sitzt am Schreibpult und blickt gegen links hinauf gegen eine Erscheinung, einen



segnenden Heiligen, wohl Hieronymus, der sich ihm an der Wand zeigt.

---

graphique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyenage" (I, 158 f.) nennt einige Darstellungen von Bibliotheken, die freilich etwas kritiklos zusammengestellt sind.

Ich setze das interessante Bild ziemlich früh an und meine, es sei im 14. Jahrhundert, wohl um 1350, gemalt worden. Eine Zuweisung an einen bestimmten Meister ist zunächst nicht zu geben, aber im Allgemeinen ist der giotteske Charakter dieser Tafel unverkennbar (Giotto starb 1337). Die Kirche, die gegen rechts hin dargestellt ist (und aus deren Pforte eben ein Mönch tritt), hat noch ganz den Charakter der mittelalterlichen Basilika. Eine bewusste Anwendung der Liniensperspective ist nirgends aur dem Bilde zu entdecken, so dass eine Entstehung etwa erst zu den Zeiten eines Leo Battista Alberti ausgeschlossen erscheint. Auf die Kunstrichtung des Giotto weist unter anderem der Umstand hin, dass der Nimbus des Heiligen oval verzogen erscheint. Vor der giottesken Periode und etwa 50 bis 70 Jahre nachher sind die Nimben auf italienischen Bildern kreisförmig begrenzt, der Kopf, welchen der Nimbus ziert, mag wie immer gewendet sein. So ist's noch bei Fisole. Erst zur Zeit Masolino's und Masaccio's (Masaccio ist 1401 geboren) beginnt eine bewusste perspectivische Zeichnung der Nimben.[1]) Unser Bild kann unmöglich so spät fallen, auch wenn man das Nachhinken in Rechnung zieht, das sich im Stile von Künstlern zeigt, welche nicht an der Spitze der Bewegung schreiten. Vielmehr gehört es jener Periode an, in der unter Giotto's Einfluss eine gewisse Vorahnung perspectivisch verkürzter Nimben zu beobachten ist.

Die Technik des Bildes, das in mittelalterlicher Tempera mit gestricheltem Auftrage gemalt ist, entspricht augenscheinlich im Allgemeinen dem Verfahren, das Cennini (ein

---

[1]) Vgl. hierzu Thausing's Studie über die Brancacci-Kapelle bei den Carmini in Florenz, Zeitschrift f. bild. Kunst XI und Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II, S. 149.

Enkelschüler des Giotto) in seinem Tractat schildert. Im Gewande des Bischofs und an der Mitra mit den Aurifrisien kam plastisch verzierter Goldgrund zur Anwendung. (Gemalt auf ein dickes, weiches, leichtes Brett, das in neuerer Zeit hinten braun überstrichen und mit einem Holzrost versehen



worden ist. Br. 0·47, H. 0·37. Stammt aus Pariser Privatbesitz.)

Ein weiteres italienisches Bild der Sammlung stammt aus dem frühen 15. Jahrhundert. Es findet sich auf dem Deckel einer niedrigen cylindrisch geformten Schachtel, die augenscheinlich für Brautgaben bestimmt war. (Anbei eine

kleine Abbildung.) Der italienische Ursprung des in seiner Art sehr seltenen Werkes steht ausser allem Zweifel, obwohl die Form der stilisirten krausenförmigen Wolken in der Umrahmung auf eine Beeinflussung durch deutsche Kunst hinweist Die krausenförmig gestaltete Wolke ist (heraldische Anwendung ausgenommen) der italienischen Kunst ziemlich fremd. Italien hielt lange an der Form quergezogener Wolkenstreifen fest, die von altchristlichen Denkmälern bis herauf in die Zeit eines Fra Filippo zu verfolgen sind.[1]) Nach dem Schnitte der Kleidung muss man das anmuthige Rundbild in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts verweisen.

Die Darstellung ist im Allgemeinen klar genug; der junge Mann bringt ja dem Mädchen sein Herz dar. Dabei sind aber einzelne Züge doch nicht ganz verständlich, und die Inschriften auf den Bandrollen sind nicht vollkommen zu entziffern. Mit voller Sicherheit lese ich nur auf dem Streifen, der sich ums Bäumchen links windet: „pella forza delle co . . .". Vollkommen gesichert ist die Lesung einer anderen grösseren Inschrift, die (auf der Abbildung nicht zu sehen) aussen auf der Mantelfläche des Deckels steht. Sie ist in gothischer Majuskel so ausgeführt, dass die Buchstaben vom Goldgrunde durch Decken mit hellblauer Farbe ausgesparrt wurden. Sie lautet: „Soglon degli och racci casum core †

---

[1]) Lehrreich ist in dieser Beziehung neben anderen Bildern das signirte Werk des Fra Filippo in der Berliner Galerie, Nr. 69. Ueber die nationale Verschiedenheit in der Darstellung von Wolkenformen äusserte ich mich in dem Hefte: „Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters" (Wien, Carl Gerold's Sohn 1885, S. 17) und in einem Vortrage „Zur Geschichte der Landschaftsmalerei" (zum Theile abgedruckt im „Monatsblatt des wissenschaftlichen Clubs in Wien" 1889, S. 81 f.).

ladov abergamore . far viuar lieto sichome consueto . e di chi benamar . mosta colore.[1]) Herr Doctor Theodor Gottlieb hatte die Freundlichkeit, diese Verse gar artig folgendermassen ins Deutsche zu übertragen:

„Der Augen Glanz pflegt zu beleben
Ein Herz, in dem die Liebe wohnt.
Das Antlitz muss ja Zeugniss geben,
Wenn drinnen wahre Liebe thront."

In der grossen Publication der berühmten Sammlung Spitzer in Paris, von dort stammt ja das kostbare Stück, ist diese Inschrift nur unvollständig mitgetheilt und überdies zum Theile verlesen.[2])

Um die Beschreibung zu vervollständigen, sei mitgetheilt, dass unser Rundbild auf Goldgrund in alter Tempera gemalt ist. Zu unterst der Holzdeckel, dann weisser Grund, hierauf rothes Poliment mit dem Goldgrunde darauf, endlich die Malerei; so folgen die Schichten aufeinander. Der Durchmesser 0·29.

---

[1]) Mit Verbesserung der Nachlässigkeiten: „Sogliono degli occhi raggi ciascun cuore, La dove alberga amore, Far vivare lieto, Si chome consueto, E di chi ben amare mostra colore." Es pflegen die Strahlen der Augen jedes Herz, in dem Liebe wohnt, zu beleben, wie es eben bei dem geht, dem man es ansieht, dass er wirklich liebt.

[2]) „La collection Spitzer", Fol. Vol. V (1892), Abtheilung der „Coffrets" Planche II mit einer Oberansicht und Seitenansicht in Farbendruck. Dort sieht man also auch einige der Medaillons, deren sechs auf der Mantelfläche der Schachtel selbst angebracht sind. Diese sechs gerahmten Rundfelder enthalten 1. einen Schild mit folgendem Wappen: in roth ein weisser Sparren mit drei blaugrauen Sternen; 2. drei Thiere; 3. einen Leoparden mit Bandrolle, darauf: „VN PVRO · AMAR · VO", einen Kopf und „L · FE"; 4. einen Hirsch, von einem Löwen überwältigt; 5. Schild wie bei 1; 6. einen Adler auf einem liegenden Rinde.

Ein Profilkopf von einem norditalienischen späten Quattrocentisten möge hier seines Gesammteindruckes wegen ababgebildet werden, obwohl sein Schöpfer bei aller Tüchtigkeit doch kaum jemals einen bedeutenden Namen gehabt hat. Die Inschrift oben ist augenscheinlich später aufgesetzt, kann also weder zur Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit, auf welche sie offenbar Bezug nehmen will, noch zur Be-



stimmung des Malers etwas beitragen. Vermuthlich haben sowohl der Maler, als auch der Dargestellte dem Mailändischen angehört. Warum man später den Namen Beroaldus hingesetzt hat, ist mir einstweilen unklar.

Von einem Maler der mailändischen Nachfolge Lionardo's und aus der Nähe des Gianpietrino ist ein anderes Bild der Sammlung Figdor, eine lesende Heilige. Halbfigur weit unter Lebensgrösse. Schwarzer Hintergrund.

Eine grosse Kreuzabnahme, die ich dem Geertgen tot Sint Jans zuschreibe, führt uns weg von Italien nach dem Norden. Die wichtige Haarlemer Tafel, um die es sich hier handelt, ist erst jüngst in die Sammlung Figdor eingetreten. Vorher befand sie sich im Schlosse Schönau bei Vöslau, wo ich sie kurz vor Ostern 1896 zum erstenmale gesehen habe. Sie wurde mir als „altdeutsches" Gemälde vorgewiesen. Nach kurzem Studium musste mir aber die niederländische Herkunft aus der Richtung des Albert Ouwater und aus der unmittelbaren Nähe des Geertgen tot Sint Jans zweifellos klar werden. Denn ebenso wenig als sich auf irgend einem deutschen Bilde des späten 15. Jahrhunderts eine schlagende Analogie zu unserem Bilde finden lässt, ebenso viele Anknüpfungspunkte bietet das leidlich erhaltene Werk, um es sofort mit den zwei bekannten beglaubigten Flügelbildern des Geertgen tot Sint Jans (Geertgen van Haarlem) der Wiener Galerie in kunstgeschichtliche Verbindung zu bringen.[1]

[1]) Die wichtigste Quelle für Geertgen tot Sint Jans ist bekanntlich Van Mander's Malerbuch 1604 (Bl. 205*b* und 206*a*). Van Mander nennt Geertgen einen Schüler des Albert Ouwater, eine Angabe, die gerade durch das vorliegende Bild sehr glaubwürdig wird. Als sicher beglaubigt sind die zwei Bilder der Wiener Galerie anzusehen, deren eines, die Beweinung des heiligen Leichnams von Th. Matham, für den Verlag von Jac. Matham mit der Inschrift gestochen ist „Gerardus Leydanus pictor ad S. Jo. Babt. Harlemi pinxit". Zu Geertgen tot Sint Jans vgl. auch Passavant im Kunstblatt 1841, Nr. 10, S. 39 f. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste VIII, 219; Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei (deutsch von Springer), S. 206 ff. und 448 f.; die Handbücher für Geschichte der Malerei, die Kataloge der Galerien in Wien, München, Prag (Rudolfinum), Amsterdam, ferner den Katalog der alten Praun'schen Sammlung in Nürnberg (S. 16, Nr. 126); Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, passim; Bode: Studien zur Geschichte der holländischen



Betrachten wir zunächst das Schönauer Bild genau, um es dann mit den sicheren Flügelbildern der kaiserlichen Galerie zu vergleichen. Wir haben eine, nachträglich dünn zugehobelte Eichenholztafel mit ziemlich ausgiebiger weisser Grundirung vor uns, deren Malerei allem Anscheine nach im Wesentlichen Oelmalerei in weiterem Sinne des Wortes ist. (Das ursprüngliche Malbrett ist mit neuem Eichenholz unterlegt und schliesslich noch mit einem Rost versehen worden. H. 1·31, Br. 1·02.) Ueber die Darstellung klärt uns die nebenstehende Gitterphototypie auf, die auch genügend deutlich ist, um einige stilistisch bezeichnende Merkmale erkennen zu lassen, wie z. B. die mehrmals wiederkehrenden ausgiebigen männlichen Nasen mit ziemlich geraden Rücken, wie die Form der Bäume im Mittelgrunde und anderes. Hinzu denken muss sich der Betrachter, wenn er das Original nicht kennen sollte, ein im Ganzen freundliches, helles Colorit, aus dem nur die nachgedunkelten grünblauen Gewänder etwas störend herausfallen. Auch auf zahlreiche und stellenweise recht ausgebreitete Uebermalungen muss aufmerksam gemacht werden, wie solche besonders an dem nach unten abgetönten Himmel, am mittleren Kreuze und in der Architektur auffallend sind. Am besten erhalten ist vorne die mittlere Gruppe. Einige Inschriften von jenem spätgothischen Charakter, wie er auf niederländischen Bildern aus dem letzten Viertel des 15. Jahr-

---

Malerei, S. 6; Venturi: „La Galeria Estense in Modena", S. 415 ff.; A. v. Wurzbach: Geschichte der holländischen Malerei, S. 35; Hymans: Le livre des peintres par van Mander, II, 90 ff., neuerlich E. W. Moes in der Zeitschrift „Eigen Hard" 1890, Nr. 34, wo eines der Wiener Bilder reproducirt ist. Brieflich theilte mir Moes gütig mit, dass ein Architekturbild von Geertgen (die Sanct Bavokirche) in Haarlem gänzlich übermalt ist und überdies keine Figuren aufweist.

hunderts häufig vorkommt, bieten ein nicht zu unterschätzendes Interesse. Es ist besonders die Schrift auf der Mütze des Mannes, der auf der Leiter links steht. Ich habe sie aus freier Hand nachgezeichnet und bilde sie nach dieser Zeichnung hier ab, da sie möglicherweise die Bedeutung eines Künstlerzeichens hat, was freilich nicht sicher ist. Die Auflösung: G(eertgen) a(b) [oder va(n)] H(aarlem), die scheinbar sehr nahe liegen würde, stösst doch auf einige Hindernisse. Eines davon wäre, dass das ꟸ, bekanntlich zweideutig bald als M, bald als H gebraucht wird. Man erinnere sich nur an den Streit um die Lesung des Namens Memling oder Hemling, der dadurch entstanden war, dass in demselben



Namen Memling einmal das Zeichen ꟸ dann M für den Laut M gesetzt war.[1]) In den Inschriften unseres Bildes bedeutet ꟸ sonst M, was freilich nicht ausschlaggebend ist. Ein zweites Hinderniss liegt in der Deutung des gothischen A, dessen geknickter Querstrich sicher nicht die Bedeutung eines V hat, wodurch die Auflösung: van sehr gewagt erscheint. Die Form des gothischen Majuskel A, wie sie in dem obigen Monogramm vorkommt, ist gegen Ende des 15. Jahrhunderts und noch hinein ins 16. sehr häufig. Auch auf unserem Bilde kommt sie mehrmals vor, z. B. in ANTE und ORA, wie es auf einem Gewandstreifen an der Frauengestalt links zu lesen ist und in AMEN, wie es im Saume des Kleides der Maria vorkommt. Die Auflösung A(B) oder die Lesung A (als

[1]) Vgl. Handbuch der Gemäldekunde, Abschnitt über Inschriften, und die dort benützte Literatur.

Präposition) ist aber etwas gezwungen. Alles zusammen genommen ist die Deutung dieses Monogrammes also viel zu unsicher, um darauf allein eine Benennung aufzubauen. Viel sicherer leitet uns in diesem Falle die Stilkritik. Gewisse technische Kleinigkeiten wiederholen sich auffallend genau hier und auf den beglaubigten Flügeln in den Hofsammlungen, die ja trotz mancher höchst überflüssiger und brutaler Uebermalungen doch als ziemlich gut erhalten zu betrachten sind. Zu diesen gemeinsamen Merkmalen, die auf anderen niederländischen Bildern aus demselben Zeitabschnitte nicht ebenso vorkommen, gehört die Höhung des Goldbrocats mit gelben gekreuzten Strichlagen. Andere Meister punktiren hier oder ziehen parallele Strichelchen. Technisch absolut gleich behandelt ist auf beiden Bildern ferner eine Art weissen Filzhutes. Auf unserem Bilde hält der Mann in der Mitte auf der niedrigen Leiter eine weisse hutartige Mütze in der Hand, an der die Rauhigkeit des Stoffes durch weisse Tupfen zum Ausdrucke gebracht ist. Genau dieselbe Technik findet sich an dem weissen Hute, welchen der Knieende rechts auf der Beweinung des heiligen Leichnams in der Hand hält. Auch die technische Behandlung der hellrothen Gewänder ist überzeugend dieselbe. Auf die grossen Nasen ist schon oben hingewiesen worden. Ueberdies ist der Christustypus auf beiden Bildern derselbe. Im Mittelgrunde gibt es auf beiden Bildern ganz verwandte Motive im Terrain, obwohl bei den Flügeln in der kaiserlichen Galerie der Augenpunkt höher liegt. Einleuchtende Analogien gibt es ferner auch noch in der Form der Lichter auf den Bäumen und (so weit man trotz der Uebermalungen sieht) in den Formen und der Färbung der Architektur und der fernen Berge. Das Vorkommen von bunten Streifen in einigen Gewändern ist ja sicher nicht

charakteristisch für Geertgen van Haarlem, trägt aber doch seinerseits auch dazu bei, die Uebereinstimmung mit den sicheren Bildern zu erhöhen. Die Handformen zur Vergleichung heranzuziehen, geht hier nicht recht an, weil die Hände auf unserem Bilde erst von Uebermalungen befreit werden müssten, um sie mit Sicherheit auffassen zu können.[1]) Für mich ist übrigens auch so die Benennung auf Geertgen tot Sint Jans hier vollkommen überzeugend, da die übrige stilkritische Untersuchung ebenso wie die Intuition zu dieser Benennung hinführt.

Eine kleine Madonna im Rosenhaag sei hier angereiht. Das Bildchen ist das Werk eines niederrheinischen, vermuthlich niederländischen Meisters, für den zunächst ein Name nicht zu finden ist. Vielleicht von derselben Hand stammt ein, dem Inhalte nach identisches Bildchen in der Münchener Pinakothek (Nr. 125, früher 638), das dort als „niederländisch um 1510" verzeichnet wird. Nebenstehend (auf S. 15) eine Abbildung des Gemäldes der Sammlung Figdor.

Zwei weibliche Köpfe von Quentin Metsys (Massys) sind zwar der Kunstgeschichte nicht mehr ganz unbekannt,[2]) doch dürfen sie hier nicht übergangen werden, da sie zu den bedeutendsten Stücken der Sammlung gehören. Augenscheinlich sind es Studienköpfe des berühmten „Schmiedes von Antwerpen", die er als Vorbereitung für grosse Bilder

[1]) Bei der Vergleichung wurde hier nur auf die sicheren Bilder in Wien Rücksicht genommen. Sehr nahe stehen dem Geertgen ja auch die Bilder Nr. 743—745 der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie, die schon Waagen auf diesen Maler bezogen hat. Die Zuschreibung im Prager Rudolfinum halte ich für einen Missgriff. In die Nähe des Geertgen scheinen mir zu gehören Schwerin Nr. 749 (Flügelaltar) und Karlsruhe Nr. 147 (Beweinung Christi).

[2]) Vgl. H. Hymans in der Gazette des beaux-arts, 1888 I, S. 204 und 525, sowie das Beiblatt Chronique des arts 1891, S. 86.

auf Papier gemalt hat. Denn sie kehren auf solchen wieder. Einer dieser Köpfe findet sich mit leichten Varianten sogar



auf zwei grossen Altarwerken. Am nächsten verwandt sind sie mit zwei Köpfen auf der grossen, wie man weiss, beglaubigten Altartafel mit einer Grablegung von 1508 in der Antwerpener

Galerie.[1]) Die eine dieser Studien (hier abgebildet) entspricht dem Kopfe zu Mariens linker Seite, der andere gehört zu Magdalena, die hinter Maria steht. Der zweite Studienkopf zeigt auch grosse Verwandtschaft mit dem Kopfe der Maria Cleophas auf dem signirten Leuwener Altar im Museum zu Brüssel. Das Mittelbild dieses glänzenden Altarwerkes stellt bekanntlich die heilige Sippe dar. Maria Cleophas sitzt links, umgeben von den Kindern Jacobus minor, Simon, Thadäus und Josef dem Gerechten.[2]) Die Neigung des Kopfes ist hier freilich die entgegengesetzte wie auf dem Studienkopfe bei Figdor, doch brauchte ja der Maler nur eine Bause zu machen und diese zu wenden, um seinen Kopf im Gegensinne zu sehen. Und auch ohne diese Voraussetzung ist die Verwandtschaft eine so nahe, dass sie auf die Benützung derselben Studie schliessen lässt. Die weiblichen Köpfe des Metsys sind ziemlich einförmig und lassen eine oftmalige Benützung derselben Studien, zum mindesten desselben Modells erkennen.

Nicht selten sind einzelne Köpfe, die mit Köpfen in grossen Gemälden übereinstimmen, nach den grossen Vorbildern copirt und das mit sorgsamster Treue im Wesentlichen und Unwesentlichen. Der Verdacht, dass auch hier solche Copien vorliegen, ist aber aus mehreren Gründen abzuweisen. Namentlich der hier abgebildete Kopf, der nur

[1]) In allen Handbüchern erwähnt, mehrmals abgebildet. Nicht signirt, aber urkundlich beglaubigt.

[2]) Eine sehr beachtenswerthe Studie über dieses Bild, das ebenfalls in allen Nachschlagsbüchern erwähnt und mehrmals abgebildet ist, findet sich im „Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie", Bruxelles 1866, S. 86, und danach auszugsweise in der „Indépendence belge" vom 10. October 1879 (50. Jahr, Nr. 283, édition du soir). E. Fétis (xx) ist der Autor.

einmal nachweisbar ist, spricht sehr beredt für die Originalität der Studien. Zahlreiche kleine Abweichungen von dem Kopfe



im grossen Altarbilde passen nämlich nicht zur Annahme einer Copie. So findet sich hier noch keinerlei Beziehung zu

den Nachbarfiguren angedeutet, während doch auf dem grossen Bilde die linke Hand der Magdalena und die verschlungenen Hände einer weiteren Figur unmittelbar neben dem besprochenen Frauenkopfe sichtbar sind. Der Mund dieses Kopfes ist im Altarwerke weniger geöffnet als hier. Der erhobene Arm ist weggelassen, der im grossen Gemälde die rechte Schulter überschneidet. Endlich finde ich nichts an den beiden Studienköpfen, was einen Verdacht der Fälschung erwecken könnte.

Ziemlich sicher in den Niederlanden entstanden ist ein kleines Bildniss, wie es scheint des Erzherzogs Ferdinand, Bruders des Kaisers Karl V. (Eichenholz. Einst hochoval zugeschnitten, seither mit Zwickeln ergänzt.) Ich halte das Bildchen übrigens für eine alte Copie nach einem verschollenen Originale.

Ein interessantes, wenn auch nicht glänzend erhaltenes Bild der Sammlung ist eine Anbetung durch die Könige aus der Richtung des Meisters der weiblichen Halbfiguren. Figuren in etwa ein Drittel Lebensgrösse. Satte Färbung; tüchtige Durchbildung. (Auf Eichenholz, H. 0·84, Br. 0·60. Vielfach restaurirt. Stellenweise sind schleierige Töne aufgesetzt, die wohl leicht zu entfernen wären.) Die Composition, erkenntlich aus der nebenstehenden Abbildung, erinnert ungemein lebhaft an die eines angeblichen Jan van Eyck in der Brüsseler Galerie (Nr. 20). Dieser unleugbaren Verwandtschaft müssen wir etwas nachgehen. Ich lege die Abbildungen beider Gemälde nebeneinander[1]) und ziehe die

---

[1]) Nachbildung des Brüsseler Gemäldes bei De Brouwere, „Musée royal de Bruxelles" (ohne Jahr) vor kurzem erschienen. 8⁰. S. 67. Kleine Zeichnung danach auch in dem Lieferungswerke „L'art flamand" (Brüssel, A. Boitte), S. 50.

Erinnerung zu Rathe. Auf beiden Bildern, wiederholt sich genau in Stellung und Haltung die Gruppe des Vordergrundes



mit Maria, dem heiligen Kinde, welchem einer der Magier das Händchen küsst, dem knieenden Könige links, der ein kostbares Gefäss in der Rechten hält, und dem Mohrenkönige,

der links aufrecht steht. Ausserdem wiederholen sich zwei Köpfe links neben dem Mohren. Sanct Josef steht auf dem Brüsseler Bilde mitten in einiger Entfernung von der Hauptgruppe. Hinter ihm bis in die Ferne ungezählte Figuren aus dem Gefolge der Könige. Auf dem Wiener Bilde steht Josef rechts neben Maria. Die Architektur ist noch mehr, ja ganz wesentlich verschieden. Auf dem Brüsseler Bilde gewahrt man eine Ruine mit gothischen Motiven und einem Säulchen rechts, das auf Vorbilder der Renaissance hinweist; das Wiener Bild dagegen bietet einen wohl erhaltenen Bau mit voll entwickelter Hochrenaissance. Verschiedenheiten gibt es auch im äussersten Vordergrunde und in der Landschaft. Das Brüsseler Bild ist zudem feiner durchgebildet und fällt sicher früher als das Wiener, auch wenn man die Beziehung zu Jan van Eyck, die im Brüsseler Katalog zum Ausdrucke gebracht ist, zweifellos fallen lassen muss.[1])

Die nahen Beziehungen, die zwischen dem Bilde der Sammlung Figdor und dem in der Brüsseler Galerie bestehen, und die Unterschiede zwischen beiden lassen sich wohl im Ganzen so zusammenfassen, dass man das Wiener Bild als eine variirte Schulwiederholung des Brüsseler Gemäldes bezeichnet.

---

[1]) Im Kataloge der Brüsseler Galerie wird von Analogien zu anderen Galeriebildern gesprochen. Sie stellen sich als irrig heraus. So soll die Anbetung durch die Magier in der Berliner Galerie (Nr. 546) mit Zugeständniss von Veränderungen eine Wiederholung des Brüsseler Bildes sein. Der Berliner Katalog (von 1883, das neue Verzeichniss hat dieses Bild nicht mehr) tritt mit Recht gegen diese Zusammenstellung auf, wonach auch das wirkliche Vorbild des Berliner Gemäldes, ein Anbetungsbild in München (Nr. 118), aus dem engeren Zusammenhange fällt. Ein gewisser Schulzusammenhang bleibt ja dabei aufrecht.

Das Bild wurde 1872 auf der Wiener Versteigerung Mecklenburg erworben und hiess damals Scorel.[1]) Auf derselben Auction kaufte Figdor einen Philipp Ferdinand de Hammilton, der weiter unten noch zu besprechen sein wird, ein Mierisartiges Bildchen, eine Rauchergruppe von Egbert van Heemskerk und eine variirte Copie nach Rubens, und zwar nach der Darstellung mit Schäfer und Schäferin, deren beste Exemplare bekanntlich in München und St. Petersburg bewahrt werden.[2])

Das folgende Bild ist in der Reihe dieser Studien schon einmal vorübergehend erwähnt worden. Im Hefte über die Niederländer der Wiener Galerie wurde auf eine Beziehung des Malerbildnisses von 1597 in der Sammlung Figdor zu dem datirten biblischen Gemälde des Jacob Willemsz Delfius in der kaiserlichen Galerie mit wenigen Worten hingewiesen. Nun ist es an der Zeit, unter Beihilfe einer Abbildung (siehe das Rundbild auf S. 22) die angedeuteten Beziehungen näher zu besprechen. Die Inschrift auf dem Bildniss bei Figdor lautet: „Æ S. MEÆ 60 A° 1597" (symmetrisch getheilt. Gelblich braune hellere Schrift auf dunklerem bräunlichen Grunde. Die erste Hälfte stellenweise leicht übergangen. Das Ganze aber in seiner Lesung unzweifelhaft und in der Echtheit überzeugend). Aus dem

---

[1]) Diese Auction der Galerie „des verstorbenen Herrn Baron Heinrich von Mecklenburg" (XXVIII. Auction von Miethke und Wawra) fand im November 1872 statt. Vgl. den Katalog mit Radirungen von W. Unger, Seemann-Lützow's Kunstchronik VIII, S. 12, Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 53.

[2]) Vgl. M. Rooses, l'oeuvre de P. P. Rubens IV, 76 ff. Copien danach sind nicht selten. So findet sich eine solche im Rudolfinum zu Prag, und eine andere tauchte auf der Versteigerung Lanfranconi in Köln auf. (Abb. im Versteigerungskatalog von J. Heberle, Köln 1895.)

ae(tati)s meae 60, dessen Auflösung und Deutung nicht fraglich sein kann, darf man schliessen, dass wir das Eigenbildniss eines Malers von 60 Jahren vor uns haben. Es heisst ja: meines Alters 60, wogegen Bildnisse zweiter Personen ausnahmslos seines oder ihres Alters, aetatis suae,



als Inschriftformeln aufweisen. Die naheliegende Frage nach dem Namen des dargestellten Künstlers meine ich beantworten zu können, auch wenn nicht mit voller Beweiskraft. Dass zunächst alle möglichen Hilfsmittel herangezogen wurden, um aus Quellen biographischer Natur diesen nach Angabe der Inschrift um 1537 geborenen augenscheinlich holländischen

Maler zu bestimmen, ist selbstverständlich. Man mag aber von den bisher bekannt gewordenen alten Holländern, den Dirck Jacobsz, Cornelis Theunissen, Allart Claessen, Anton Moor, Werner Valckert und ihren Zeitgenossen hernehmen, wen man will, ein bekanntes Geburtsdatum 1537 ist auf diesem Wege nicht zu finden. Auf Jacob Willemsz Delfius, dessen Geburtsjahr man bisher nicht kennt, komme ich durch folgende Gedankenverbindungen: Auf dem signirten und datirten Bilde des Delfius in der Wiener Galerie kommt links im Mittelgrunde eine Porträtfigur vor, die wie so häufig auf hundert anderen solchen Werken, darauf Anspruch erhebt, als Bildniss des Malers zu gelten, der sich eben in dem heiligen Bilde, sei es aus Frömmigkeit, sei es aus Eitelkeit in figura verewigen wollte. Die Gesichtszüge dieser Malerfigur erinnern nicht wenig an die auf dem Rundbilde der Sammlung Figdor. Als Unterschiede seien erwähnt, dass auf dem Delfiusbildnisse in der kaiserlichen Galerie der Schnurrbart länger ist und seitlich herabfällt, und dass die Beleuchtung eine andere ist. Das Bild in der Wiener Galerie stammt aus dem Jahre 1584. Der Maler wäre also dort um etwa 13 Jahre jünger dargestellt, als auf dem Rundbilde. Dies lässt sich mit dem Augenscheine bestens zusammenreimen. Weiterhin lässt sich feststellen, dass beide Werke die fette holländische Malweise vom Ausgange des 16. Jahrhunderts zeigen. Nur hat das Bild in der Wiener Galerie sehr gelitten, und das bei Dr. Figdor ist trefflich erhalten. Das Rundbild führte zur Zeit, als es in die Sammlung Figdor gelangte, den Namen Anton Moor. Die Lebensdaten Moor's stimmen freilich nicht zur Inschrift, doch ist wenigstens die allgemeine Richtung durch diesen Namen angegeben. Das auf Eichenholz gemalte Bild stammt aus der Sammlung Karl Fruhwirth, die 1872

in Wien versteigert wurde, und aus der Figdor zwei Bilder für seine Sammlung erwarb und zwei für einen anderen Bilderfreund H. Sax. In der Sammlung Figdor verblieb ausser unserem Malerbildniss von 1597 auch ein interessantes Werk des Harmen Saftleven (siehe weiter unten). Die für Sax gekauften Bilder sind ein Asselyn und eine Verkündigung an Maria, letzteres ein kleines Bild, das dem Poelenburg zugeschrieben wird und bei der Versteigerung des Sax'schen Nachlasses in die Wiener Sammlung L. Wittgenstein gelangte. Der Asselyn kam in die Sammlung Roth.[1])

Dem Alter nach ist nun eine niederländische Landschaft anzureihen, die sich als ein Werk des Gillis de Hondecoeter herausgestellt hat. (Auf dünnes Eichenholz gemalt, Br. 0·62, H. 0·35.) Hügelige Gegend mit einem Bache oder Flüsschen, das schief vom linken Mittelgrunde sich hervor gegen rechts erstreckt. Gegen rechts im Mittelgrunde Häuser und Bäume, gegen links ein Steg. Reiter kommen zum Wasser heran, um die Pferde zu tränken. Gegen links vorne ein sitzender Wanderer. Weiter zurück ebenfalls links

---

[1]) Die Sammlung des Malers Karl Fruhwirth (dieser ist geboren 24. Januar 1810 und gestorben 17. Januar 1878) enthielt gute Bilder. Mehrere davon kamen in die Sammlung Richard Lieben in Wien, u. a. ein kleines französisches männliches Bildniss etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und ein monogrammirter Pieter Codde (Herr und Dame nebeneinander stehend), ein kleines Bild, jetzt hochoval. Ein guter Craesbeek gelangte aus Fruhwirth's Sammlung in die des Baron Königswarter (ausgestellt 1873 und 1890 in Wien. Besprochen bei Bode in den Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, erwähnt im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S 451). Fruhwirth's Sammlung ist auch in R. v. Eitelberger's gesammelten Schriften (I, 211) genannt. Ueber den Maler selbst geben die Nachschlagebücher über moderne Künstler Auskunft.

ein galoppirender Reiter. Der Himmel mit hellen, nebelartigen Wolken überzogen. Nach dem alterthümlichen Stile und dem Costüm der Reiter muss man das Bild um 1625 ansetzen. Auch über den holländischen Ursprung aus der Hand eines Zeitgenossen des Esaias van de Velde gibt und gab es keinen Zweifel. Nur die bestimmte Nennung eines Namens war eine Zeit lang vermieden worden, da aus dem alten Monogramme (unten gegen rechts angebracht) durch spätere Hinzufügung mehrerer Buchstaben eine falsche Signatur gemacht worden war, die hier seltenerweise einen wenig bekannten Malernamen vorspiegelte. Zu dem Monogramme G DH (D und H so verbunden, dass der erste Balken des H etwa mitten durch D gezogen ist) sind noch die Buchstaben „VLST. F" beigefügt worden, wodurch man auf einen der ziemlich seltenen Maler namens Hulst hätte geleitet werden sollen. Die späteren Züge fallen aber durch Farbe und Führung auf. Danach bleibt nur noch das ursprüngliche Monogramm im Zusammenhange mit dem ziemlich individuellen Stile des Bildes zur Erörterung übrig. Die Deutung des Monogrammes, das vor Jahren gelegentlich ganz verfehlt auf Guilliam de Heusch bezogen wurde, wird durch eine Gebirgslandschaft gleichen Stiles in der Berliner Galerie ermöglicht, auf der Hondecoeter's Name wenigstens in den ersten Buchstaben ziemlich deutlich zu lesen ist. Bald wurden von Bode nach dem Berliner Gemälde auch anderwärts derlei Bilder auf Hondecoeter bezogen, und irre ich nicht, so hat derselbe Forscher den Namen G. de Hondecoeter auch schon für das Figdor'sche Bild genannt, das eine Zeit lang dem Esaias van de Velde zugeschrieben war. Gegenwärtig kann man zur Vergleichung mehrere Werke in vielbesuchten Galerien, also in Berlin, in Cassel, in Dresden heranziehen, an welche sich noch zwei wenig

bekannte alterthümliche Landschaften in Hermannstadt anreihen. Eines der Hermannstädter Bilder ist im ersten Hefte dieser neuen Studienfolge abgebildet. Ueber die anderen Werke des Gillis de Hondecoeter geben die Kataloge der genannten Galerien Auskunft, in denen auch die Bredius'schen Forschungen verwerthet sind.[1])

Die anbei abgebildete Landschaft von Harmen Saftleven ist ein schon mehrfach besprochenes Bild. Es gehört zu den frühesten erhaltenen Werken des genannten Utrechter Meisters, der in seinen Jugendwerken nicht wenig mit der Rotterdamer Malerei um 1630 zusammenzuhängen scheint. Harmen Saftleven ist ja auch in Rotterdam geboren[2]) und dort, wie es scheint, zum Maler herangebildet worden. Ein sehr frühes Werk von 1634 besitzt die Brüsseler Galerie.[3]) 1635 fällt eine Landschaft in Berlin (Nr. 958) mit Figuren zu Guarini's Pastor fido. (Ein Gegenstück in derselben Galerie, Nr. 956, ist eine echt monogrammirte Arbeit Poelenburg's, an der auch die Landschaft von Poelenburg gemalt sein

---

[1]) Weitere Angaben in den „Kleinen Galeriestudien", Neue Folge, Heft I, S. 10 ff., wo auch schon auf die Landschaft der Sammlung Figdor hingewiesen ist. Eine Zeichnung des Gillis de Hondecoeter befindet sich in Dresden. Eine nur ganz allgemeine Verwandtschaft mit dem Bilde des Hondecoeter bei Figdor hat die Zeichnung von 1624 des Es v. d. Velde in der Albertina, die gesprächsweise mit diesem Bilde in Verbindung gebracht worden ist.

[2]) Wie es neuestens im Katalog der Utrechter Ausstellung von 1894 steht, ist 1609 das Geburtsjahr unseres Künstlers.

[3]) Ein kleines Bildchen von 1632 erwähnen die Nachträge zu Füssli's grossem Lexikon als Bestandtheil der Sammlung Schmidt in Kiel (1809). Seit 1882 besitzt die Eremitage einen H. Saftleven von 1634. (Inneres einer Bauernhütte mit Stillleben.)



dürfte. Bei Nr. 958 bleibt es fraglich, von wem die Figuren in Saftleven's Landschaft gemalt sind; dass sie nicht von Poelenburg herstammen, ist indes so gut wie sicher.) Als nächst ältestes erhaltenes Werk reiht sich das vorliegende Bild der Sammlung Figdor von 1638 an. Das Monogramm unten gegen links und die Jahreszahl daneben sind in ihrer Echtheit unanfechtbar. Die Darstellung ist halb Landschaft, halb Stillleben. Gegen die Ferne zu links eine Figur, die man als den verlorenen Sohn deuten kann. (Auf Eichenholz, Br. 0·47, H. 0·37.) Brauner warmer Gesammtton, der im Ganzen heller ist als auf dem sonst ganz stilgleichen Bilde der Brüsseler Galerie, das ebenfalls seitlich ein ganzes Stillleben aufgebaut hat.[1]) Auf dem Brüsseler Bilde kommt auch, wie hier ein verbogener Messingkrug vor, der nebstbei bemerkt, auch zu den Lieblingsgegenständen des Cornelis Saftleven, des Bruders unserer Harmen, gehört. Auch sonst kehren manche Gegenstände wieder, die sich sowohl auf dem Bilde der Sammlung Figdor, als auch auf den Stillleben des Cornelis Saftleven vorfinden. Cornelis hat ferner fast sicher seinem Bruder Harmen die Figuren rechts in das Bild hineingemalt, das jetzt in der Brüsseler Galerie hängt. (Rauchiges Rotterdamer Colorit.) Das Bildchen bei Dr. Figdor dürfte schon mehr selbstständig ausgeführt sein, da sich darauf zwar im Aufbau des Stilllebens ein gegenständlicher, aber kein auffallender, stilistischer Zusammenhang mit Cornelis Saftleven nachweisen lässt.

---

[1]) Die Namensfertigung und Datirung des Brüsseler Bildes sind im grossen Katalog nicht ganz genau wiedergegeben, wodurch die offenbar irrthümliche Datirung 1654 statt 1634 verschuldet ist. Abbildung bei De Brouwere, „Musée royal des Bruxelles", S. 97.

Die Herkunft des interessanten Werkes kann ich nur bis zur Wiener Sammlung Fruhwirth zurück verfolgen, aus der es 1873 im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt war (Nr. 148 des Kataloges). Es wurde 1879 auf der Versteigerung Fruhwirth in Wien von H. Dr. Figdor erworben.[1])

Bei den Holländern verweilend, haben wir nunmehr ein grosses Breitbild des Abraham Hondius zu besprechen, das durch seine treffliche Erhaltung ausgezeichnet ist. Wie der Netzdruck auf der nächsten Seite veranschaulicht, ist eine Scene vor dem Ausritte zur Jagd dargestellt. Links steht eine Dame, in schmutzig Gelb und gebrochenes Grün gekleidet, bei einem Schimmel, der von einem Knaben am Zaume gehalten wird. Ein schwarzer Schleier fällt über ihre rechte Schulter. Umher drei Hunde. Die Dame hat Kopf und Blick gegen einen Herrn gerichtet, der links im dunklen Mittelgrunde, wie es scheint, zu Pferde sitzt. Rechts vorn und im Mittelgrunde andere Figuren. Der Vordergrund ist ziemlich hart, der Mittelgrund weich behandelt. Links an der Plinthe einer Säule in schwarzen cursiven lateinischen Zügen die folgende Bezeichnung und Jahresangabe: „A • Hondius 1654."

Das Bild stammt aus der berühmten Galerie Gsell, wo es auch Waagen kennen gelernt hat und in deren Versteigerungskatalog es als Nr. 56 verzeichnet steht. Figdor

---

[1]) Im Kataloge jener Auction steht es als „37. Stillleben in einer Landschaft, Holz, H. 39, Br. 49, signirt 1630". 1630 statt 1638 war eine unrichtige Lesung. Im Kataloge der Ausstellung von Gemälden alter Meister in Wien (1873), wo dasselbe Bild verzeichnet wird, steht die richtige Jahreszahl 1638. Erwähnt findet sich unser Bild mit richtiger Jahreszahl in der Chronique des arts et de la curiosité 1891 (S. 86).



hat dort mehrere Bilder erworben, einen angeblichen G. Lairaisse, der nun als G. Hoet erkannt ist, einen Withoos, einen Waldmüller (alle noch zu besprechen), einen Canon (Bildniss eines bärtigen Alten), einen Lachtropius, endlich eine dem Egbert van Heemskerk zugeschriebene Bauernrauferei, die 1892 als Geschenk an die Linzer Galerie kam.[1])

Die Gsell'sche Sammlung ist unter den Galerien, aus denen die Figdor'schen Bilder herstammen, die bedeutendste. Einige Zeilen mögen ihr hier gewidmet werden. Sie ist bekanntlich 1872 durch Versteigerung nach allen Richtungen der Windrose zerstreut worden. Ihre Bestandtheile kamen zu Artaria, Boschan, Boscowitz, Brüll, zu Engländer, v. Epstein, v. Ephrussi, W. Horn, v. Lützow, Klinkosch, Kuranda, Lobmeyr, Mautner v. Markhof, Dr. Gotthelf Meyer, Miller v. Aichholz, zu den Baronen Albert und Nathaniel Rothschild, Baron Todesco, Dr. M. Strauss, Jul. Stern, Wertheimstein und zu den Händlern Plach, Posonyi, Fr. Schwarz. Einige öffentliche Sammlungen in Wien, so die kaiserliche Galerie (die einen Benozzo Gozzoli, Everdingen und einen Pettenkofen erwarb) und die Akademiegalerie (die nachträglich in den Besitz eines Gsell'schen Codde gelangte) haben jetzt Bestandtheile dieser Sammlung aufzuweisen. Nach Frankfurt ins Städel'sche Institut kam das venezianische weibliche Bildniss, das eine Zeit lang als Dürer angesprochen worden ist. Auch Privatsammlungen in Frankfurt, z. B. Milani, Goldschmidt, haben Gsell'sche Bilder enthalten. Bei G. Ráth in Pest findet sich auch Gsell'sche Erwerbung, und erst vor kurzem ist mit der Sammlung Gabriele Przibram ein Gsell'scher

---

[1]) **Abgebildet und beschrieben im „Kataloge der oberösterreichischen Landesgalerie" von Ferdinand Siegmund (1893).**

Holbein von Wien nach Brüssel gewandert. Friedrich Jacob Gsell, ein geborener Elsässer aus Bischweiler, hatte sich in Wien als Wollhändler niedergelassen,[1]) wo er den anwachsenden Reichthum dazu benützte, gute Bilder zu erwerben. Er sammelte ungefähr fünfundzwanzig Jahre lang und kaufte namentlich aus den Sammlungen Jäger, Festetits und Pasqualati. Bei seinem Tode am 20. September 1871 hinterliess er eine Reihe von 422 Oelgemälden, unter denen 230 von alten Meistern, und eine Reihe ungezählter Aquarelle, Zeichnungen und Oelskizzen, sowie kunstgewerbliche Gegenstände, unter denen leider auch eine, erst später enthüllte beachtenswerthe Fälschung war, das Bildniss der Babara Blomberger.[2])

Zu unserem Hondius zurückkehrend, bemerken wir, dass eigentlich die Hunde am besten verstanden und am wahrsten wiedergegeben sind. Ich meine, dass man auch ohne Beachtung der Signatur und ohne Erinnerung an mehrere Jagdbilder desselben Meisters erkennen müsste, dass er mit Vorliebe Thiere, besonders Hunde dargestellt hat. Abraham Hondius ist ein seltener Meister, dessen sichere Werke in Dresden, Glasgow, Oldenburg, Rotterdam, Schwerin und St. Petersburg zu suchen sind. Unlängst kam ein signirtes Werk dieses Hondius von 1669 auf der Versteigerung Schönlank in Köln zum Verkaufe. Ein Bild, das dem „Hondus

[1]) Lange Zeit wohnte er in der Leopoldstadt in der Fischergasse, etwa 1840 im „Lütgehause", später im „Schillinghause". Damals besass er noch wenige Bilder. (Nach gütiger Mittheilung aus der Familie Lütge.) Als einen Sammler im grossen Stile findet man ihn erst im Hause des Dombaumeisters Ernst in der Schmöllerlgasse, das er 1863 erwarb (nach Hofbauer: „Die Wieden", S. 311).

[2]) Ueber die Galerie Gsell vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik VI, Sp. 199, Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 51 ff., und die dort benütze Literatur.



Adriano" in den Uffizien zugeschrieben wird, habe ich vor Jahren als Hammilton notirt und seither nicht mehr beachtet.[1])

Nach der Zeitfolge wäre hier ein Bildniss von oder nach Justus Suttermans, dem italisirten Vlamen, einzureihen, das freilich dem Stil nach gar nicht recht unter die Holländer herein passt. Da aber weitere vlamische Bilder dieser Art in der Sammlung nicht vorhanden sind, muss eben eine Beziehung gesucht werden, das vereinzelte Bild irgendwo einzuschieben. Der vermuthlichen Entstehungszeit nach passt es hierher. Wie schon Frizzoni ausgesprochen hat, ist nämlich Vittoria della Rovere, die Gemahlin des Granduca Ferdinando II. de Medici, dargestellt. (Sie ist 1616 geboren und 1694 gestorben.) Von ihr kennt man mehrere Bildnisse, deren eines in der Pittigalerie ausgestellt ist (Nr. 116). Ein anderes besitzt Frizzoni in Mailand.

Dieselbe Herkunft wie der oben besprochene Hondius aus der Galerie Gsell hat auch ein Bild von Mathias Withoos. Doch lässt sich in diesem Falle die Herkunft um etwas weiter zurück verfolgen, als bis zur Sammlung Gsell. Die Landschaft von Withoos ist nämlich wenigstens noch in der

---

[1]) Umrissradirung von Lasinio figlio in der „Reale galleria di Firenze illustrata". Zum Bilde auf der Versteigerung Schönlank vgl die Beschreibung im Auctionskataloge von Heinrich Lempertz bei Nr. 91, zu denen in öffentlichen Sammlungen die Kataloge und Galeriepublicationen. Bei Hoet-Terwesten sind mehrere Jagdbilder des Abraham Hondius in alten niederländischen Sammlungen verzeichnet. In der Wiener Sammlung Jäger war 1865 ein „Reiter zu Pferd von de Hont, Klein" und ein Gegenstück. (Hierzu Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines von 1895.) Das Bild der Sammlung Gsell, jetzt bei Figdor, ist besprochen bei Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien I, S. 318. Die Jahreszahl ist dort unrichtig angegeben.

Sammlung Adamovics nachweisbar. Von Adamovics kam sie an Anton Jäger, dann an Festetits, später an Gsell.[1]) An künstlerischer Bedeutung steht unser Bild etwa auf der Höhe der prächtigen Landschaft mit dem Fischotter in der Sammlung Schubart in München, das im De Groot'schen Werke über diese Sammlung abgebildet ist. Auch die Composition beider Bilder mit der Schleuse querüber im Mittelgrunde und dem stark betonten Thierleben am Ufer im Vordergrunde, wo jedesmal auch ein blühender Hollunderstrauch angebracht ist,[2]) hat ungemein viel Verwandtes. De Groot nennt ein derlei Bild auch in der Sammlung de Stuers im Haag. Der alte Houbraken weiss allerlei von unserem Künstler und den nach damaligen Begriffen hohen Preisen, die für seine Bilder gezahlt wurden (400 bis 600 Gulden), zu erzählen. Er lässt ihn 1627 in Amersfort geboren sein, in Italien reisen, in Rom sich aufhalten und dann nach Amersfort und schliesslich nach Hoorn in Nordholland ziehen. Groote Schouburgh II, 186 ff.[3])

Mir sind zweierlei Arten von Werken des Withoos bekannt geworden. Die eine umfasst farbenkräftige Bilder mit

---

[1]) Vgl. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Mittheilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien, ferner Bode in der Zeitschrift für bildende Kunst VII, S. 486, und Chronique des arts 1891, S. 85 f. Endlich die Kataloge der Sammlungen Adamovics, Festetits und Gsell.

[2]) Ein solcher ist auch auf dem signirten Bilde der städtischen Galerie in Mainz ziemlich auffällig.

[3]) Weitere Angaben über M. Withoos in Obreen's Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis VI. Rootselaer über die Namensliste der Amersfoorter Sankt Lukasgilde, ferner in der Literatur über die Schweriner Galerie. Die Nachträge zu Füssli's Lexikon nennen S. 2007 den M. Withoos als Lehrer des Caspar Vanvitelli (nach Milizia). Vgl. Sysmus Schildersregister, publicirt von Bredius in „Oud Holland" und neuerlich „Oud Holland" XIII, S. 55.

südlichen Gegenständen, wie z. B die Parkansicht in der Schweriner Galerie. Die andere Art betrifft feine, sanft gestimmte Bilder, wie die bei Figdor und Schubart Offenbar sind die ersteren in Italien, die letzteren in Holland entstanden. Die Beobachtung, dass holländische Maler im Süden ihre Manier recht merklich ändern, lässt sich ja häufig genug anstellen. Bilder von M. Withoos, die ich leider nicht gesehen habe, aus seiner letzten Zeit waren 1894 in Utrecht ausgestellt.[1])

Der Withoos in der Sammlung Figdor gehört zu den sicher beglaubigten Werken des seltenen Meisters. Denn gegen die Signatur: „M withoos", die sich in hellen Zügen auf dem braunen Boden rechts unten findet, lässt sich nicht das mindeste Bedenken geltend machen. Die Einzelheiten sind mit grösster Sorgfalt durchgebildet nicht nur in der Vegetation, sondern auch in den Vögeln, die das Ganze höchst wirkungsvoll beleben. (Auf feiner Leinwand, Br. 0·77, H. 0·63.)

Aus einem grossen Stillleben von Lachtropius, das mit 1679 datirt ist, wird hier ein Ausschnitt abgebildet. Das

---

[1]) 240 und 241 des Kataloges. Bilder von 1676 und 1683. In meiner Erinnerung stark verblasst sind: Eine Parkansicht, die aus der Sammlung Rosenberg in Wien 1883 verkauft worden ist, das Schleissheimer Bild und ein dem M. Withoos zugeschriebenes Bild im Amalienstifte zu Dessau (Nr. 612). Ganz unbekannt sind mir die Bilder von Withoos in New-York (erwähnt in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, VI, S. 15) und das in der Baseler Versteigerung der Sammlung De Gruyter aus Gornichem von 1888. In alten Wiener Galeriekatalogen fand ich gelegentlich Werke des M. Withoos verzeichnet. 1814 war von ihm in der Galerie Pachner „Eine Landschaft mit Ruinen" (Nr. 470), 1828 in der Galerie Baranowsky von „Withoos, Math, auch Calzetti eine Ansicht des Inneren eines Gartens". Bei Hoet I, 381 steht „Een italiaens lusthof, door Matthys Withoos, groots geordonneert" verzeichnet, ein Bild, das 1733 um 40 Gulden verkauft wurde.

vielfach nachgedunkelte Gemälde ist in der Literatur schon bekannt durch zwei Notizen in der „Chronique des arts et de la curiosité" (Jahr 1891, S. 86, und 1892, S. 45). Die Signatur ist im „Handbuch der Gemäldekunde" facsimilirt.[1]) Ueber den Maler Nicolaus Lachtropius, der 1689 zu Alphen nachweisbar ist, macht Obreen's Archiet (III, S. 81 f.) einige



Mittheilungen, die auch auf verschollene Arbeiten des Künstlers von 1674, 1683 und 1685 eingehen. Von erhaltenen Werken des Lachtropius sind mir bekannt: ein Blumenstück im Ryksmuseum zu Amsterdam (Nr. 816), ein Bildchen mit Pilzen und Schmetterlingen im Rudolfinum zu Prag und das ziemlich grosse Bild der Sammlung Figdor, das eine grosse

[1]) Leipzig, J. J. Weber 1894, S. 153.

Gruppe von Blattpflanzen darstellt, die an Lattich (tussilago) erinnern. Auch hier kommen Schmetterlinge vor. Rechts unten eine Schlange (vgl. die Abbildung). Das Moos im Vordergrunde ist mit dem aufgedrückten Spatel gemacht, in einer Technik, die nach meinen bisherigen Erfahrungen zuerst bei M. de Hondecoeter als Kunstmittel auftritt, dann aber rasch weite Verbreitung findet, z. B. bei Van Oolen, Marseus, einem der feinmalenden Hammiltons und bei Lachtropius. In Hormayr's „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" sind (1825, S. 689) erwähnt „Insecten von Lachtropius" als ein Bild in der Galerie des Schlosses Austerlitz. Auch das geschriebene Verzeichniss der Austerlitzer Gemälde führt zwei Stillleben von Lachtropius an. Bei einem Besuche der, wenn auch vernachlässigten, doch vielfach interessanten Sammlung konnte ich aber feststellen, dass diese angeblichen Werke von Lachtropius sichere Werke eines van den Broeck sind. Denn auf einem derselben steht alt und echt „V D Broeck". Auch hier ist das Moos mit dem Spatel gemacht.[1])

Der Figdor'sche Lachtropius stammt, wie oben schon angedeutet, aus der Sammlung Gsell. Im Versteigerungskataloge würde man ihn aber vergebens suchen, wenn man nicht bestimmt wüsste, dass er früher als ein Werk der Rachel Ruysch gegolten hat und als solches auch bei Gsell geführt worden ist. Im Kataloge Gsell steht unser Stillleben als Nr. 96 verzeichnet.

Eine Gruppe von arkadischen Bildern, die ich hier zusammenfasse, reicht mit einigen Bildern zweifellos schon gegen

---

[1]) Erwähnt in meinem Feuilleton über die Gemälde in Austerlitz (Wiener Zeitung, 9. Mai 1895).

1700 herauf. Es sind Werke aus der Nachfolge des Cornelis Poelenburg, von denen eines wohl von Dirk van der Lisse und zwei so gut wie sicher von Jan van Haansbergen sind. Eines derselben stammt aus der Galerie Gsell, wo es als Poelenburg (Nr. 82) galt, obwohl das Monogramm C P augenscheinlich falsch ist. Bei einem anderen dieser arkadischen Bilder konnte ich unter dem C P sogar mit Bestimmtheit Haansbergen's Monogramm IVH nachweisen, worüber ich in der „Chronique des arts" (1892, S. 262) Bericht erstattet habe. Ueber die Werke der Poelenburggruppe, deren manche schon in den Galeriestudien besprochen worden sind, gedenke ich in zusammenfassender Weise an anderer Stelle zu schreiben. Ein den genannten kunstverwandtes Bildchen der Sammlung Figdor ist eine kleine Schäferscene von Gerard Hoet, die vor Jahren als G. Lairesse aus der Galerie Gsell in die Sammlung Figdor gekommen war (bei Gsell Nr. 467).

Wir gehen nunmehr zu den deutschen Meistern über.

Als gar eigenartige Erscheinungen begrüssen wir da zunächst zwei Kleine Altarflügel, die augenscheinlich von einem westfälischen Meister herrühren. Dargestellt sind: Auf dem rechten Flügel die Anbetung durch die Hirten, auf dem linken die Verkündigung (vgl. die Abbildung). Der in seiner Kunstweise ziemlich liebenswürdige Maler lässt sich übrigens allerlei Gedankenlosigkeiten zu schulden kommen, unter denen die am meisten auffällt, dass St. Josef am lichten Tage mit einer brennenden Kerze zu Maria und dem Kinde heran kommt. Er mochte wohl das Tragen brennender Kerzen, wie es der kirchliche Gebrauch so vielfach kennt, mit dem Vorgange der Anbetung in Verbindung gebracht haben, ohne sich rechtzeitig des Anachronismus bewusst zu werden; oder



er hat aus ähnlichen älteren Darstellungen, die als Nachtbilder componirt sind, zerstreuterweise die Kerze mit herüber genommen. Die helle blonde Färbung der beiden Flügel, die hageren Figuren von unbeholfener Zeichnung und die Gesichtstypen mit halbkreisförmig gezogenen, dünnen Brauen, schmalem Näschen und kleinem Munde erinnern mich lebhaft an ein Bild der Berliner Galerie (Nr. 1193), das dem „Meister von Cappenberg" zugeschrieben wird. Scheibler hat diesen Namen in die Kunstgeschichte eingeführt,[1]) der von einem Flügelaltar in der Kirche zu Cappenberg bei Lünen in Westfalen hergenommen ist. Das erwähnte Altarwerk kenne ich nur nach der Abbildung bei Ludorff, die ja eine vorsichtige Vergleichung zulässt.[2]) Danach aber muss ich die kleinen Flügel der Sammlung Figdor unbedingt in die unmittelbare Nähe dieses Meisters von Cappenberg rücken. Ich empfehle sie der Beachtung Derjenigen, die sich des Besonderen mit westfälischer Malerei beschäftigen.

Wieder ein niederdeutsches Werk ist zweifellos das männliche Bildniss, das uns der nebenstehende Gitterdruck

---

[1]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. 60. Vorher hatte W. Lübke über die westfälischen Bilder dieser Richtung geschrieben (vgl. „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen", 1853, Abschnitt über Malerei). Seither wurde der Meister von Cappenberg genannt in den bekannten Büchern von Woltmann-Woermann und Janitschek und im Berliner Kataloge. In der Literatur sind mehrere Werke dieses Malers erwähnt. Ein Werk des Meisters von Cappenberg wurde 1895 aus der Sammlung Nelles in Köln versteigert. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 79.

[2]) Vgl. Ludorff: „Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen" (Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen), Münster in Westfalen 1893, S. 28, und Tafel 26 bis 28.

veranschaulicht (stark unter lebensgross. Auf Eichenholz mit weissem Grunde). Ebenso der intuitive Eindruck, wie die



stilkritische Untersuchung bringen mich hier auf Hans von Melem, von dem bisher nur ein einziges sicheres Werk,

das Bildniss in der Münchener Pinakothek, bekannt ist.[1]) Der Berliner Katalog von 1878 schrieb demselben Maler, der wohl aus dem Dorfe Mehlem bei Bonn stammen dürfte, ein weibliches Bildniss aus demselben Jahre 1830 zu, über das ich keine eigenen Notizen habe.[2])

Schwieriger als bei dem Brustbilde des Melem fällt die Benennung bei zwei Gegenstücken, die man wohl als kölnische Werke des 16. Jahrhunderts bezeichnen kann, ohne mit der Benennung Bruyn, die einem so ungefähr in den Sinn kommt, auch wirklich Ernst machen zu wollen. Freilich haben beide Bilder offenbar schon mancherlei Fährlichkeiten durchgemacht, die wohl Vieles von ihrem ursprünglichen Charakter verwischt haben. Das eine, ein weibliches Bildniss, hat müssen von Holz auf Leinwand gebracht werden. Das männliche Gegenstück ist besser erhalten. Die Jahreszahl 1535 auf dem letzteren ist ohne Zweifel ursprünglich. Diese Bilder wurden von J. Boscowitz erworben.

Mehrere oberdeutsche Bilder der Figdor'schen Sammlung verdienen eine Erwähnung oder Besprechung, so ein ganz kleiner Flügelaltar mit plastischem Schmucke des Mittelfeldes und mit gemalten Flügeln, deren jeder zwei Darstellungen umfasst. Die plastische Gruppe lässt sich im Zusammenhange mit den Bildern als mystische Vermählung der Heiligen

---

[1]) **Ueber das Münchener Bild vgl. in erster Linie den illustrirten Katalog der Pinakothek, dann Passavant im Kunstblatt von 1841, S. 426 f; Woermann-Woltmann's Geschichte der Malerei II, 497; Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei, S. 526; Merlo's „Kölnische Künstler", herausgegeben von Ed. Firmenich-Richartz unter Mitwirkung von Hermann Keussen (Düsseldorf, L. Schwan 1895), S. 578.**

[2]) **Das Bildniss der Sammlung Figdor ist erwähnt in der Chronique des arts 1891, S. 85.**

Katharina von Alexandrien mit dem Christkinde deuten. Der Jesusknabe, auf Mariens Schosse sitzend, streckt das eine Aermchen gegen die Heilige aus, die zur Linken kniet. Rechts ein kniender Engel mit einer Laute. Oben halbrunder Abschluss. Im Bogenfelde mitten die kleine (gemalte) Darstellung, wie der Leichnam der Heiligen von Engeln niedergelegt wird. Im Flügel links folgende Malereien: oben Katharina mit den heidnischen Philosophen streitend, unten die im Thurme festgesetzte Heilige. Im Flügel rechts oben die Scene, wie der König über die gefesselte Christin den Stab bricht, unten die Enthauptung der Heiligen. Keinerlei Inschrift oder Wappen ist vorhanden, das uns über Zeit, Ort und Bestimmung des Altärchens Aufschluss geben würde. Die Malweise sagt nur im Allgemeinen, dass ein secundärer Künstler der Donaugruppe um 1530 als Maler der Flügel anzusehen ist. Auch die Sculpturen in der Mitte scheinen mir diese Richtung anzugeben.

Zwei Werke des älteren Cranach mögen hier im Vorübergehen Erwähnung finden, und zwar eine kleine weibliche Halbfigur von tüchtiger Durchbildung und ein gutes Exemplar einer Lucretia.

Gegenwärtig nicht in der Sammlung, weil an die Millenniumsausstellung nach Budapest ausgeliehen, ist ein kleines Bildniss der Königin Elisabeth von Ungarn, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Geschichte des Magyarenlandes eine wichtige Rolle spielte. Wir haben es mit einer deutschen Copie nach einem, wie es scheint, verschollenen Original zu thun oder mit einer freien Erfindung des 16. Jahrhunderts. Der Malweise nach ist das kleine Bild in die Nähe des jüngeren Cranach zu rücken. Am nächsten kommt sie nach meiner Erinnerung dem deutschen Mono-

grammisten HB der Braunschweiger Galerie. Halbfigur, ein Viertel lebensgross. Die Linke hält ein Scepter, die Rechte eine Schriftrolle. Grauer Hintergrund. Oben links in gelben Zügen folgende Inschrift: „FRAW · ELISABET · KINIG · SIGMVNDS TOCHTER VŌ · HVNGERN · ALBRECHTS DES · FVNFTĒ · VŌ · OSTERREICH · RŌ · HV̄ · B̄EH̄ · KINIGS · GEMAHEL · KINIGS LASLAW · MVETER · 1556" (Capitalschrift mit Ausnahme der Jahreszahl und des s in Oesterreich).

Von deutschen Meistern der jüngsten zwei Jahrhunderte, unseres mit eingerechnet, hat die Sammlung Figdor verhältnissmässig wenige Bilder aufzuweisen. Ein ungewöhnlich fein durchgebildetes Breitbild mit allerlei Thieren von Philipp Ferdinand de Hammilton fällt auf. Es ist eine Landschaft, in deren Vordergrunde ein todter Fuchs, zwei Hasen und mannigfache todte Vögel liegen. Dabei eine Gruppe lebender Falken. Rechts Jagdhunde. Links auf einem grauen Steine steht in heller Schrift: „Philp. F. de Hamilton S. C ..... C : P 1749." Das Bild gehört neben einem mit der Jahreszahl 1748 in der Galerie Winter-Stummer in Wien zu den spätesten Werken des Künstlers, der 1750 in Wien hochbetagt gestorben ist.

Die Maler, die jetzt noch moderne heissen, in wenigen Jahren aber „dem vorigen Jahrhundert" angehören werden, sind in der Sammlung Figdor durch einige wenige gute Beispiele vertreten, so durch ein archaïsirendes Bild von einem oder von beiden De Vriendt, ferner durch ein sonniges Bildchen mit einer Baumgruppe aus dem Prater von Waldmüller (signirt „Waldmüller 1831"; aus Gsell's Galerie stammend; Nr. 396 des Auctionskataloges) und durch ein frühes Werk von Schwind, das hier den Abschluss bilden soll. Schwind hat gerade jetzt besonderes Interesse für

uns. Man rüstet sich in München und Frankfurt zu Ausstellungen, die das 25. Jahr nach Schwind's Ableben, er starb bekanntlich 1871, markiren sollen und zweifellos eine Menge



interessanter, bisher versteckter Werke des eigenartigen Meisters ans Tageslicht bringen werden. Auch liegt Schwind einer der modernsten Richtungen näher, als man auf den ersten Blick glauben sollte. Man weiss zwar, wie Schwind's eigentlichste Art sich nicht auf Schüler übertragen hat und

wie er mehr dichtend als malend, mit einer der breitesten Hauptströmungen moderner Malerei ganz unvereinbar ist, so ganz ohne jede Nachfolge ist aber der humorvolle, erfindungsreiche Künstler doch nicht geblieben. Hans Schwaiger z. B. ist ihm geistesverwandt. In der Plastik ist König eine Art Schwind geworden. Und eine immerhin ebenfalls breite Strömung der modernen Malerei schätzt auch die Gedankentiefe, die Schwind's Erfindungen so sehr auszeichnet.

Das Bildchen der Sammlung Figdor, das hier abgebildet ist, genau zu datiren, fällt schwer, auch wenn sich im Allgemeinen sagen lässt, dass es den frühen Stil Schwind's zu vertreten scheint. Kinderengel, die augenscheinlich derselben Familie angehören, wie die auf dem Bilde der Figdor'schen Sammlung, finden sich in ein Skizzenbuch Schwind's gezeichnet, das nebstbei bemerkt auch ein noch unbekanntes Bildniss Beethoven's enthält, von dem ich anderwärts ausführlich sprechen will. Auch sonst fehlt es in Schwind's Arbeiten nicht an Kindergestalten, die den beiden Kleinen auf unserem Bilde verwandt sind.

Erworben ist das Werk auf der Ausstellung des Schwindschen Nachlasses, die bald nach des Künstlers Tode in Wien veranstaltet worden ist.

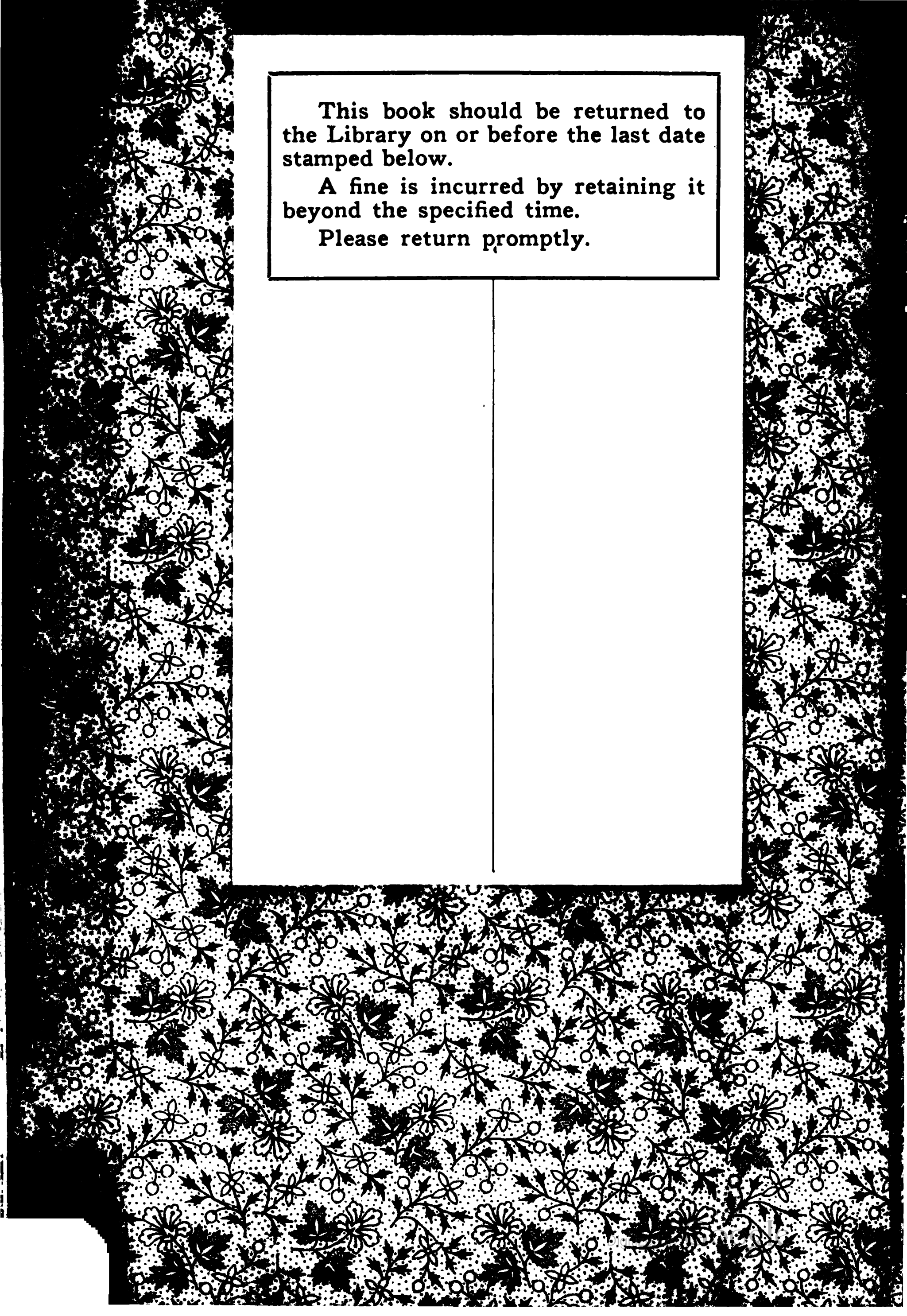


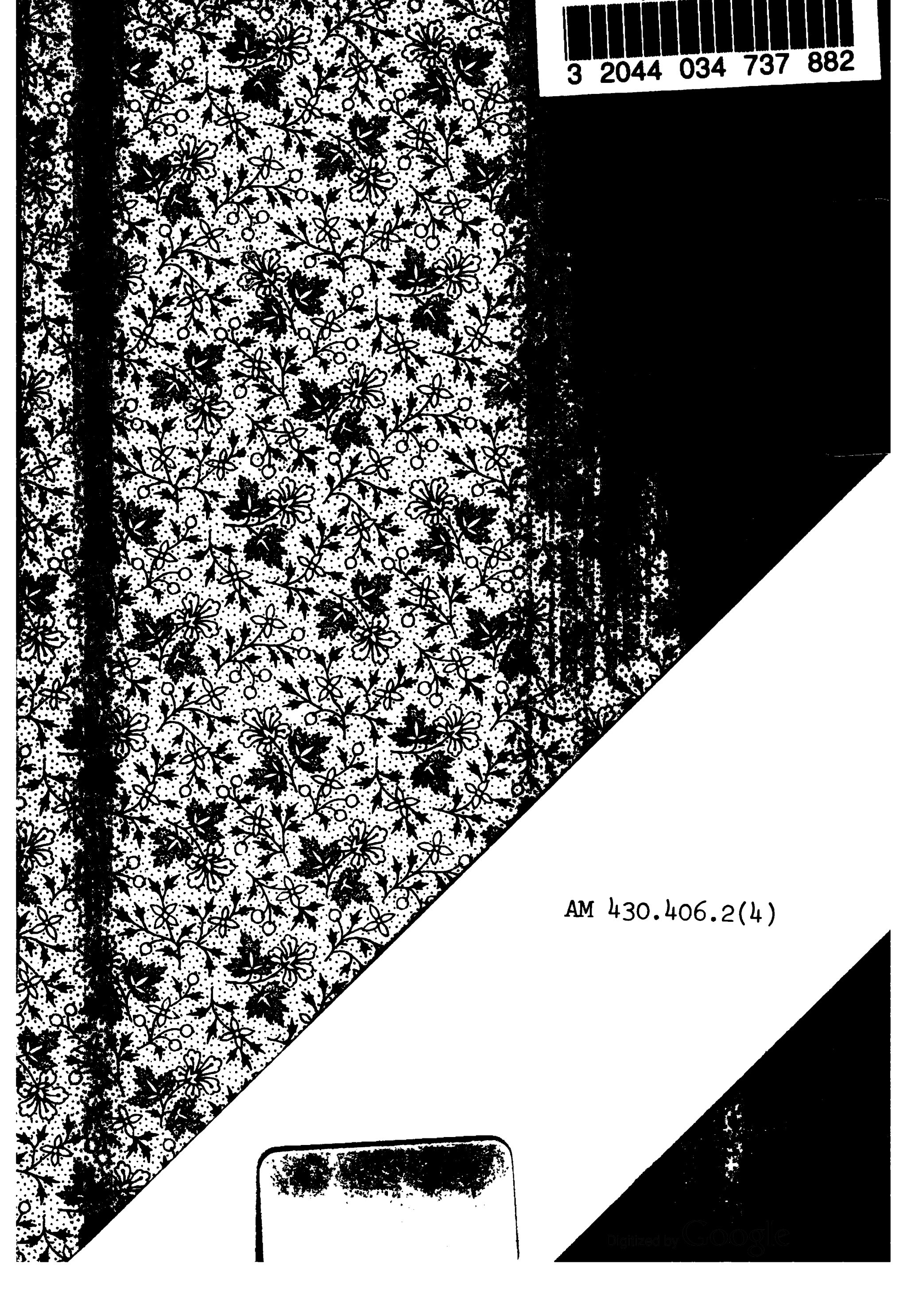
Venedig, Ende Mai 1896.

Von einem Register muss in diesem Hefte Abstand genommen werden, da die Correcturen während einer Reise zu machen sind und da überdies der Verfasser gegenwärtig leidend ist.

Nachträglich erfahre ich durch Herrn Dr. Figdor, dass die runde italienische Cassette, die hier (S. 5 ff.) beschrieben ist, sich weiter zurück bis in die Sammlungen Alessandro Castellani in Rom und Rusca in Florenz verfolgen lässt. Die letzten Worte auf der kleinen Bandrolle, die sich um das entblätterte Bäumchen schlingt, lauten nach Dr. Figdor's Lesung: . . . co(ntrarii venti). — Die Altarflügel, die dem Meister von Cappenberg zugeschrieben wurden, stammen aus dem Besitze des H. Domcapitulars Schnütgen in Köln, der auch die dazu gehörigen Bilder mit den Donatoren besass oder noch besitzt.

Fr.




3 2044 034 737 882
AM 430.406.2(4)

